

小说叙事简析

◇ 李晋山 宋红军 著



NORTHEAST NORMAL UNIVERSITY PRESS
WWW.NNUPRESS.COM

东北师范大学出版社

小说叙事简析

李晋山 宋红军 ● 著



NORTHEAST NORMAL UNIVERSITY PRESS

WWW.NENUP.COM

东北师范大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

小说叙事简析 / 李晋山, 宋红军著. -- 长春: 东北师范大学出版社, 2017.8
ISBN 978-7-5681-3641-9

I. ①小… II. ①李…②宋… III. ①小说研究—叙述学
IV. ①I054

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2017) 第 214598 号

☐ 责任编辑: 卢永康	☐ 封面设计: 优盛文化
☐ 责任校对: 肖 茜	☐ 责任印制: 张允豪

东北师范大学出版社出版发行
长春市净月经济开发区金宝街 118 号 (邮政编码: 130117)
销售热线: 0431-84568036
传真: 0431-84568036
网址: <http://www.nenup.com>
电子函件: sdcbs@mail.jl.cn
河北优盛文化传播有限公司装帧排版
北京一鑫印务有限责任公司
2018 年 1 月第 1 版 2018 年 1 月第 1 次印刷
幅画尺寸: 170mm×240mm 印张: 15 字数: 255 千

定价: 53.00 元

前言



20 世纪是一个理论受到前所未有重视的世纪，文学理论也不例外。文学理论不仅吸引了人们的广泛注意，而且理论与批评几乎成为一种特有的文学体裁，以独立的姿态活跃在文学领域。在众多文学理论中，叙事学理论占有不可忽视的地位。叙事学理论自二十世纪六七十年代逐渐形成以来，不断得到发展与完善，迄今仍受到国内外学界、高校与文化研究等领域的广泛关注，成为十分活跃的理论之一。本书致力于对叙事学基本理论做系统的探讨，力图较为完整地描述出这一理论的基本框架，对涉及叙事学的一系列重要问题，诸如叙事框架的构建、叙述交流过程、叙事聚焦、叙述时间、人物结构模式与人物描绘等，都在理论与实践相结合的基础上，力图做出合理的阐述，以提供切入叙事学的基本途径，并运用这一理论进行实践分析。同时，本书从理论发展的角度出发，对叙事学的发展做动态的描述，在以经典叙事学的探讨作为基础的情况下，对由经典叙事学向后经典叙事学的拓展以及后经典叙事学语境下的研究均做了必要的说明，而且在关注文本与语境相互关系的基础上，通过对一系列不同作品的具体分析，对后经典叙事学的研究做了进一步的补充。

本书由李晋山担任第一作者、宋红军担任第二作者。其中李晋山（朔州师范高等专科学校）参与编写此书第 3 章、第 5 章、第 6 章、第 7 章、第 8 章、第 9 章的内容，宋红军（桂林师范高等专科学校）参与编写此书绪论、第 1 章、第 2 章、第 4 章的内容。

由于作者水平有限，书中难免有不妥之处，恳请各位专家和读者批评指正，以期再版时修订。

目 录



绪论 / 001

第一节 叙事概念 / 001

第二节 叙事的流变 / 003

第三节 叙事学与相关理论 / 009

第四节 叙事学的研究对象 / 016

第一章 叙事框架 / 019

第一节 叙事与框架结构 / 020

第二节 叙事与事件 / 028

第三节 叙事功能与序列 / 045

第四节 叙事的经典结构 / 055

第二章 情节结构 / 063

第一节 亚里士多德的情节观 / 064

第二节 传统情节观 / 079

第三节 经典叙事学的情节观 / 083

第三章 叙述视角 / 088

第一节 视角研究的发展过程 / 089

第二节 叙述者与感知者 / 091

第三节 不同的视角模式 / 092

第四节 不同视角的实例分析 / 096

第四章 叙事时间 / 105

第一节 故事时间与话语时间 / 106

第二节 时序 / 108

第三节 时距 / 111

第四节 频率 / 115

第五章 叙事空间 / 117

第一节 故事空间与话语空间 / 119

第二节 叙事与空间视角 / 122

第三节 空间形式的类型 / 126

第四节 空间形式与时间逻辑 / 134

第六章 叙事修辞 / 139

第一节 布思的小说修辞学 / 140

第二节 查特曼的叙事修辞学 / 145

第三节 费伦的修辞性叙事理论 / 150

第七章 叙述聚焦 / 158

第一节 聚焦与聚焦者、聚焦对象 / 159

第二节 叙述聚焦类型 / 162

第三节 叙述聚焦变化 / 166

第八章 人物结构模式与人物描绘 / 173

第一节 人物与行动及其相互关系 / 174

第二节 人物结构分类模式 / 177

第三节 人物描绘 / 183

第九章 文本分析 / 194

第一节 《红楼梦》叙事分析 / 195

第二节 鲁迅作品叙事分析 / 205

第三节 格非作品叙事分析 / 213

第四节 福克纳作品叙事分析 / 221

参考文献 / 233

绪论



第一节 叙事概念

叙事学是关于叙事的科学。叙事学是研究事物的本质、形式、功能的学科，它研究的对象包括故事、叙事话语、叙述行为等，它的基本研究范围是叙事文学作品。叙事是指在时间和因果关系上意义有着联系的一系列事件的符号再现。因此，叙事不仅包括小说，而且包括电影、戏剧、连环漫画、新闻片、日记、编年史等。同时，叙事可以由各种符号媒介构成，如：书面或口头的语言、视觉形象、姿势和动作以及这些媒介的组合。尽管叙事是早在人类出现后就存在的一种活动，叙事理论可以追溯到亚里士多德的《诗学》，但是叙事学这个术语的出现才仅仅 30 年。法国批评家兹维坦·托多罗夫在其“关于《十日谈》的分析”中，第一次使用了叙事学这个术语。那么，什么是“叙事学”？顾名思义，这应该是“对叙事现象的理论研究”，在这里，为理论家们所重视的研究对象是“叙事”。那么，如何理解“叙事”？正是在这里，概念之争常常使得对问题的实际探讨变得有名无实，以至于华莱士·马丁甚至做出这样的断言：“理解叙事是未来的计划。”马丁的这一断言自有其理由，但在笔者看来，至少可以给“叙事”做一个纯属文学范畴的界定：所谓“叙事”，即采用一种特定的言语表达方式——叙述，来表达一个故事。换言之，即“叙述”+“故事”。在此，作为言语行为的“叙述”和作为该行为的语义流的“故事”，是两个重点。这样我们看到所谓“小说叙事学”，也就是对小说家在具体的创作活动中，如何通过各种叙述行为来述说好一个故事，从而成功创作出被我们约定俗成地称之为“小说”的这么一种言语作品的整个活动，做出洞幽烛微的把握。

不难发现，由于小说的文本结构从符号学的角度讲，其实可以被切分为三个层次，即作为“能指”的叙述，作为“第一所指”的故事和作为“第二所指”（即由叙述与故事的复合体作为能指而负载的语义信息）的人生经验。因而，通过对小说的叙述行为与故事现象的把握，我们事实上也就能对小说的内部结构做出深入的观照。不言而喻，这也正是研究这门学科的意义所在。但对于研究者而言，把握问题的聚焦点乃是“叙述”与“故事”的契合。用阿伯拉姆的话来讲：“叙事学的主要兴趣，在于叙述的‘谈话’是如何将一个‘故事’制作成有组织的‘情节’形式的。”因此，从理论上真正认识这门新学科的关键，还在于进一步把握叙事（叙述行为与故事文本）在小说中的位置。

苏联文艺理论家卡冈曾经提出：“在叙事中，文学获得某种内在的纯洁性，确证自己完全不依赖于其他艺术的影响，显示它的特殊的、自身的，为它单独固有的艺术可能性。”从艺术形态学的角度来看，卡冈的这一见解是言之成理的。有必要再加以补充的是，叙事对于文学艺术的这种重要性，最突出地反映在小说作品中。因为在小说中，“离开了叙述，‘情节和行为’就算不成一个作品。反过来也一样，小说中的叙述要成为一个名副其实的叙述，也必须‘述’一个故事。”

任何理论作为对在实践中出现的某些规律性现象的整体把握，往往标志着一种思想体系的形成，因此，其内部也总是存在着一个从分散到集中，从朦胧到相对清晰的过程。叙事学作为一门关于小说创作的理论也不例外，其产生从时间上讲，伴随着小说艺术形态的演绎，经历了几个世纪；从空间上看，如同在文化圈内存在着西方与东方两大文明的分流并进，也分别受到过不同的小说创作实践的制约。因此，我们把握叙事理论的历史发展，也有必要从这两个方面做出审视。

曾几何时，一代文学巨星爱弥儿·左拉在他那被称之为自然主义文学宣言的《自然主义与戏剧舞台》中断言，每个世纪的递嬗变化必然会体现于某种特定的文学形式，如果说17世纪是戏剧的世纪，那么21世纪将是小说的时代。春秋代序，岁月荏苒，昔日的英雄早已随着流逝的时间相继退场，新的英雄纷至沓来。然而历史的发展不仅严丝合缝地验证了大师的这番许诺，而且令人敬佩地证明了这个结论的超前性。无论是从先锋派小说在精英文化孤岛上的独树一帜，还是从武侠、侦探、言情等小说在所谓通俗文艺阵地上的长盛不衰，都让人想起左拉当年的一句话：“今天，小说家成了文坛当今的宠儿。”伴随着小说创作实践的这种空前盛况，由批评与研究所构成的小说学全方位展开、

大面积崛起也就在情理之中。一部《世界小说发展史》再次证实了杜夫海纳提出的在创作与批评之间，总是存在着一种同步关系的说法。然而耐人寻味的是，倘若说这种关系在小说沦落风尘之际，曾使得关于它的批评和研究同受其辱，但在小说执掌了文坛牛耳之后，却并未使之分享到一视同仁的光荣。

时至今日，不仅那些崭露头角的小说家们，常常高举着“有各式各样的作者，有各式各样的小说”的旗帜，对小说理论的权威说三道四不以为然。而且有为数众多的小说读者每每带着轻蔑的表情，对评论家们的惨淡经营不屑一顾。当然，引经据典地对这种态度加以批驳并不困难。记得契诃夫在其《对艺术法则的探求》里就曾指出：“人们可以把各个时代艺术家创作的最优秀作品搜集起来，放在一起，使用科学方法来理解其中有一种什么共同的东西使它们彼此相近，成为它们价值的原因。这种共同的东西就是法则。”

根据现代符号美学的观点，一部新的作品如同“言语”，一方面，修正和补充着作为系统的“语言”，另一方面，也得遵守语法的要求，求得其认可，否则它就会被排斥在流通领域之外，丧失作为一种交际媒介的功能。事实上，对于我们来说重要的是通过对这种否定之否定现象的反思，来进一步促进小说理论的真正发展。而这就需要我们对导致这种现象的原因提前有一个把握。

第二节 叙事的流变

20世纪，中国小说有“国家叙事”与“日常叙事”两大叙事法则。“国家叙事”为主流，表现“人生飞扬”，其共性强。20世纪30年代至40年代，国家叙事原创性强，有茅盾的社会分析模式、丁玲的意识形态模式、路翎的现代心理模式；20世纪50年代至70年代，原创性弱，基本上是茅盾与丁玲二式整合为“史诗”模式；20世纪80年代至90年代，出现超越史诗，悲剧、象征、隐喻多样模式。“日常叙事”，从苏曼殊、张爱玲到池莉、余华，表现“人生安稳”，个性化强。两种叙事法则共同成就中国百年小说的辉煌。20世纪中国现代小说的发展与流变，从总体来看，都可以追溯到20世纪初第一个十年，追溯到梁启超、王国维这两个源头。这两个源头不单是两种小说理念，而且是两种小说的叙事法则。随着时代的发展，人们思维观念的变化，

王国维理念得到更高的评价。但实际上，功利与超功利，形而下与形而上，在进入20世纪的中国，这二者应该是相辅相成的，都属于小说“现代性”的范畴。若生硬地肯定一种，否定一种，都会造成现代性的残缺。只要作为历史的存在都应得到合理的阐释。

中国现代小说中比较成熟的现代性，形成于1917年以后的新文学头30年，即1917—1949年的“现代文学阶段”。这个阶段出现两位后人难以企及的，并成为两种小说理念、两种叙事法则的代表性作家——鲁迅与张爱玲。鲁迅小说的创作目的，旨在启蒙，改造国民性，其现实功利性，其国家叙事的自觉性，是十分典型的。这种直接功利性的小说理念，有助于国家制度的变革、国民性格的改造、历史的进步，其效能应该说是积极的。但同时潜藏着个性被共性完全取代、个性最终遭受压抑、救亡压倒启蒙的现象，这是毋庸讳言的事实。张爱玲小说创作是相当本位的日常生活琐事式的“小说”。在今后发展中，不同时期又有不同侧重。其流变的轨迹，大致经历了20世纪30年代至40年代、20世纪50年代至70年代、20世纪80年代至90年代三个阶段。

20世纪30年代至40年代是现代小说国家叙事模式的成熟期与繁荣期，影响较大的成功作品有茅盾的《子夜》、王统照的《山雨》、巴金的《家》、路翎的《财主的儿女们》、丁玲的《太阳照在桑干河上》等。这些长篇小说，大致可以称为百年中之经典。这些作品，就其意义及影响来看，大致有三个观察思考的角度。其代表作家是茅盾、路翎、丁玲。以上这三种范式，都是原创性的，是现代小说有益的成功的试验，它们在现代小说史上有其不可替代的意义和价值。它们的出现，体现这一阶段小说创作的生机与活力，也体现国家叙事体式的丰富多样性。

20世纪50年代至70年代的现代小说国家叙事模式，总体上原创性有很大减弱，基本是20世纪30年代社会学模式与20世纪40年代解放区意识形态模式的综合。在服务政治、教育人民二者综合的基础上，也有相当突出的特色，这就是“以史证今”的史诗特色及颂歌基调，几乎涉及所有的题材，如“革命史诗”“合作化史诗”“战争史诗”。“史诗”成为长篇小说成功的最高荣誉，这种信念成为20世纪后半半个世纪文学批评的思维惯性。这一时期影响较大的作品，有梁斌的《红旗谱》、杜鹏程的《保卫延安》、吴强的《红日》、杨沫的《青春之歌》、欧阳山的《三家巷》、柳青的《创业史》、浩然的《金光大道》、姚雪垠的《李自成》。

20 世纪 80 年代至 90 年代现代小说的国家叙事，出现了由相对封闭到比较开放的叙事模式的转变，国家叙事出现比较多样的模态。以历史小说为例，姚雪垠的《李自成》，对农民革命战争的表现，仍有主流意识形态的印记，而唐浩明的《曾国藩》、二月河的《康熙大帝》，其中的历史人物，就较为复杂，是传统社会学难以言说的。这一时期，现实题材国家叙事小说理念，有两大特色，一是历史反思，作家思想比较开放，大多敢于直面历史原貌，揭示过去被意识形态所“遮蔽”的部分；二是直接继承：延续中断已久的“改造国民性”的启蒙主题，并深化和拓展。国家叙事在 80 年代还是主叙事，并一直延续到 20 世纪 90 年代前期。这种叙事不但涵盖时世变迁、制度变革、国家发展的大范畴，而且许多小说中的家族叙事往往脱不出国家叙事的宏大叙事概念。国家叙事理念几乎是 20 世纪中国现代小说家一种相当执着的精神情结。其优秀者，首先是一批厚积薄发的作家王蒙、张贤亮、陆文夫、高晓声等，还有刘心武、古华、张洁、谌容、戴厚英、陈忠实、贾平凹、张炜、韩少功、李锐、朱苏进、黎汝清、唐浩明、二月河等。

20 世纪 80 年代至 90 年代的国家叙事，其整体趋向是对 20 世纪 50 年代至 70 年代颂歌型史诗模式的超越，其具体形态是多种的，与史诗模式的单一性也很不相同，这是 20 世纪国家叙事的重要发展。粗略概括，大致有三种模态：悲剧模态、象征模态、隐喻模态。

如果说，国家叙事是 20 世纪百年小说的洪涛巨浪的话，日常叙事则是涓涓细流。这一细流的源头，大致可追溯到“民初”。有人概括一条“现代抒情小说”的线索，“这便是从鲁迅的《故乡》《社戏》、废名的《竹林的故事》、沈从文的《边城》、肖红的《呼兰河传》等延续下来的‘现代抒情小说’的线索”。这条“现代抒情小说”基本上是日常叙事之细流。日常叙事是一种更加个性化的叙事，每位日常叙事的作家基本上都是独立的个体，即使有直接师承关系的沈从文、汪曾祺，“学生”的叙事个性显然与“老师”有别。因此，日常叙事的小说作家更加难以归类。但是，在致力表现“人生安稳”、拒绝表现“人生飞扬”的倾向上，日常叙事的作家有着同一性。拒绝强烈对照的悲剧效果，追求“有更深长的回味”，在“参差的对照”中，产生“苍凉”的审美效果，是日常叙事一族的共同点。

国家叙事，日常叙事，一主一辅，共同构成 20 世纪中国现代小说之大观。此外还有其他叙事，如宗教叙事，典型的有许地山、无名氏等作家。许地山有宗教人道主

义，无名氏有宗教哲学。他们从日常叙事入手，而以宗教救世的大目标为旨归，即大叙事旨归。实际上，百年小说创作，虽然有人为因素制约，但小说创作依然按自己的创造规律、创新规律，在不同时期显示出自己的多样性。理论界定归理论界定，创作实践归创作实践。鲁迅的小说、郁达夫的小说、“新感觉派小说”、路翎的心理小说、钱钟书的“流浪汉小说”、张爱玲的中国传统底色和西方现代技巧糅合的小说，以至于20世纪末期，中国乡土小说走出“写实”，走入魔幻现实主义等，都无法用“现实主义”加以简单概括。在百年小说创作中，认同世界文学的种种流派和原则，以及对“现实主义”的不断更新，才使中国文学、中国小说在现代化的进程中，跨出坚实的一步，获得现代性内质，并且开始与世界文学对话，这是令人欣慰的。

文学的发展史表明，叙事方式只能按照自身的艺术逻辑进行不断变革，才能适应读者日益提高和多变的审美趣味。自十九世纪中后期开始，诗歌和戏剧不再拥有昔日的辉煌，随着小说的日益繁荣，越来越多的文学家和文论家认识到叙事文学乃是文学的最后家园。苏联美学家卡冈在他的《艺术形态学》中写道：在叙事中，文学获得某种内在的纯洁性，确证自己完全不依赖于艺术的影响，显示它特殊的自身的为它单独固有的艺术可能性，而在叙事文学内部，中长篇小说又成为叙事文学存在的理想形式。当然，在充分肯定叙事文体优势的同时，也必须懂得文化生存和进化条件的多元性。卡冈所谓的散文——叙述语言定要排斥诗歌和戏剧对话语言，以维护叙事语言纯洁性的观念显然失之偏颇。殊不知，中长篇小说本身仍是一种处于发展中尚完全未定型的语言艺术形式。而善于吸收各种不同的文体样式以及其他文艺形式的特点（诸如诗歌语体、戏剧语体、政论、杂文、日记、书信和史传语体乃至音乐、绘画、电影的表现模式等）正是中长篇小说独具的一大优势。

叙事创作通常被赋予客观的使命。但实际上，其主观因素从来也是存在的，它时而隐蔽，时而显露。到了现代，以叙述主人公的潜意识或主观感受为目的的小说创作也已固化成为一种颇具影响的叙事类型，其代表是西方“意识流”文学。法国作家普鲁斯特、英国作家伍尔夫和爱尔兰的乔易斯是这类文体的开山鼻祖。在他们的作品中主人公的潜意识取代情节而成为叙述的中心，时空的变换和话语的结构全都依循意识流动的轨迹。笔者将这一类叙事创作定位为“叙意”。

近现代的欧洲小说家对叙事文体的发展做出了各自的贡献。尽管他们努力的方向和实践的方式不尽相同，但在增强叙事作品的精神内涵和情感力度，彻底揭示人的内

心世界的方面是异曲同工的。叙事创作中的主体意识更加自觉和浓厚。俄罗斯小说家首创的叙思型小说和西方小说家创立的意识流小说可以说是这些方面的两大成就，它们对世界叙事艺术的发展和叙事理论的变革都具有深远的影响。

“叙思”，即以生动形象的话语以及精神活动的其他形式（梦境、内心独白等），展示作品中主人公们的世界观或所持的意识形态。文学中思想的叙述方式与政论的阐述方式上有所差异是人所共知的。而“叙思型”作品（在本文中主要以陀思妥耶夫斯基的创作为代表）中的表达方式同一般的文学作品的思想表述还有不同。在“叙思之作”中，思想不是以唯我独尊的面孔出现的，在这里思想的宣示不是独白和灌输，不是说教或仅仅是形象地论证，而是一种平等的对话。在“叙思型”文学作品中，“所叙之思”与一般叙事作品中的思想也有所差异，“所叙之思”即思想在这类作品里已成为主角，即如巴赫金所说，“思想”是作家刻画描绘的主要对象。并且，作为作品主角的思想不是单一的一种，而是思想的“群英会”。巴赫金将这样的作品称为复调小说。各种不同的社会思想在小说中化为个性迥异而生动的声音展开对话交锋。由此可见，此类作品中的思想已经不是一般小说原始教义的扩展。“叙思型”的小说创作实为叙事文学的创新。

如果说，“叙思”之作丰富和深化了叙事文学的思想内涵，创造了思想表述的新机制，那么，“叙意”之作即意识流小说的创作手法则为传统的叙事文体注入了另一种独特的活力。它的意义在于全方位地更新了叙述形式，增强了叙述本体的情感化。意识流作家给人的感觉更像是诗人，他们作品的抒情特色是世人公认的。意识流小说中的许多内心独白都像是散文诗。在有的作品中主人公的意识干脆是由诗歌和歌曲的片断构成的。福斯特始终认为伍尔夫是个诗人，美国文论家梅·弗里德曼指出乔伊斯善于运用他那结合了诗人与小说家品质的天赋。

小说中的抒情插笔古已有之，而“叙意”之作则是将叙事、抒情、人生思索和心理活动有机地融为一体。意识流作家消解了自由体诗歌、随笔等文体与小说的写作界限，使叙事文体获得了更加广阔和自由的写作空间。这种淡化和模糊文体差异的写作趋向也可以看作是20世纪后现代文艺思潮的先驱。

在外国文学研究界存在着这样一种观点，认为陀思妥耶夫斯基也是现代意识流文学的鼻祖。其实，这恰恰是未能细致地辨析“叙思”类创作和“叙意”类创作的本质特征。尽管“叙思”小说和“叙意”小说（意识流小说）都要叙述人的主观意识，但

这两者存在本质差异。“叙思”之“思”通常表述的是主人公系统的、有一定逻辑联系的思想意识。换言之，作品中所叙之“思”多为生活中业已存在的社会思想。“叙意”之“意”则具有浓厚的非逻辑性。在这类作品中意识与意识之间、情景与情景之间通常缺乏内在的必然联系。主人公意识的流动是极为随意的，具有“纵一苇之所如，凌万顷之茫然”的禀性。例如，伍尔夫的小说中，仅仅是墙上的一个未被看清的斑点，便触发了主人公的万千思绪和种种联想。因此，笔者认为，“叙思之作”与“叙意之作”各自表现的重心分别在于理性和非理性。“叙思”之作专注于哲理探索和社会问题，“叙意”之作则更多地专注于人的内心情感。意识流小说中的意识大都蕴含着浓浓的情意。而情感通常属于非理性非逻辑的精神领域。

19世纪以来，欧洲小说的创作有意识地吸收或借用了音乐艺术的某些手法。无论是“叙思”之作还是“叙意”之作，都在不同程度上体现出音乐艺术的结构特征。俄国音乐之父格林卡是陀思妥耶夫斯基一生最崇拜的作曲家。格林卡有关生活中的一切都是对立的也是互相矛盾的艺术哲思，无疑深刻地启发了陀思妥耶夫斯基，作家尝试着用“旋律对立”的手法来建构他的叙思之作。多重的话语“变调”生动地展现了社会生活的原杂色，音色迥异的多声部又从不同的层面宣泄出主人公复杂的情感。巴赫金在陀氏小说的研究中特别重视这一“复调”形式。复调的概念原本借自音乐创作中的“复调音乐”，复调指的是多声部。巴赫金用此概念来概括陀思妥耶夫斯基小说创作的特征，指出其作品蕴涵的社会思想的“多声”形态。陀氏在创作中刻意表现俄罗斯社会思想多元状态，关注复杂的社会问题，不难看出，最终暗示作家借用复调技巧的还是社会生活本身。因而，他的创作具有更多的社会意义和客观现实的内蕴。

“叙意”之作即意识流文学对音乐艺术手法的运用比“叙思”之作更为自觉，更加深入，也更加广泛。因为意识流作家普遍认识到音乐主题的表达方式与现代人的内心独白颇为相似，交响乐的结构有助于情绪的复式表达；音乐主题的循环咏唱和叠式发展的形式很符合潜意识的重叠、交织、滚动式的运行特征。意识流作家采用这种回环往复的手法彻底打破了传统叙事的直线型结构。而不断重现的思绪和情感好似韵味无穷的歌谣加深了叙事文学的情感力度。此外，音乐所特有的形式和手法还有助于表现意识联想，从而充分扩展了叙事艺术的表现空间。叙述的自由度更大了。虽然，“叙思”和“叙意”同样都引进了音乐艺术的机制，但两者意义和影响是大不相同的。

毋庸置疑，由于意识流作家更加明确地让叙事艺术与音乐艺术联姻，在叙述的各个层面上运用音乐的技巧，从而促进了叙事模式的彻底变革。

如果说以陀思妥耶夫斯基的小说为代表的叙思型小说多少还继承了传统的叙述方式，那么叙意型的小说在叙述文体上不仅仅是更新，而且，其中暗含着对古典叙事模式的消解机制。文体和语体的杂用，标点符号和段落划分的取消，常规语法和句式被随意更改，不一而足。许多批评家早就指出，意识流的某些小说，如普鲁斯特的《追忆逝水年华》不再完全是传统意义上的小说。综合创新自然无可厚非，但过分地偏重于形式的怪异，过分地转向内心世界，写作完全蜕变成象牙塔里的玩物，而不顾普通读者的审美欣赏习惯和审美需求，作品写得晦涩难懂，如此的创新只能是昙花一现。应该指出，意识流创作中的这些极端倾向实际上是对艺术规律的破坏，非但不能促进叙事艺术的进步，反而阻碍了它的发展。源于现代主义的后现代反小说倾向的“小说”创作在西方已经走向没落，便是一个现实的典型例证。

叙事话语流变的史实表明，叙述文体的进化既离不开外部环境的变革，也不可脱离自身内部的艺术规律。小说家不但要敏锐地把握和反映时代变化的本质特征，而且要善于从艺术的内部规律出发，兼顾艺术接受者的审美习惯，多方吸收和借鉴其他文艺类型的技巧，并加以综合创新，才能使叙事文学不断地向前发展。

第三节 叙事学与相关理论

“新叙事理论”指的是20世纪90年代以来，西方的后经典或后现代叙事理论。最近十多年，国内翻译出版的都是西方学者著于20世纪70年代至80年代的经典叙事理论，迄今为止，尚未涉足“新叙事理论”这一范畴。本译丛旨在帮助填补这一空白。20世纪80年代中后期，中国在经历了多年的“政治批评”以后，叙事学进入中国，这一时期的小说批评从侧重内容转变为审美与思想的双重鉴赏。叙事学的方法理论为形式主义的审美批评提供了有效的工具，也在一定程度上指导了小说创作的实践。就文本而言，无论是小说的故事结构还是人物形象，叙事学的理论都发挥着有效的作用。这对新时期的“现代派小说”和“先锋实验小说”具有重要的文本阐释价值。

一、新时期叙事学的理论意义

新时期小说创作经历了初期的“伤痕”“反思”“改革”以及“寻根”小说，到20世纪80年代中后期出现了“现代派小说”“先锋实验小说”，逐渐由传统的现实主义开始向西方现代派学习。不仅小说的主题思想产生了变化，艺术表现手法也进行了变革。文学批评形成了以“‘反映论’为主的批评观念、批评方法、批评范式和话语构成”，使得这一时期文学批评主要批判以往错误的文学观念，重点反省文艺理论政治化问题，为进步文艺家平反提供依据。也为建立新的理论范式提供了前提和基础。

到了20世纪80年代中期，这种反映论的话语已经无法适应文学批评的要求。尤其是“先锋小说”的一些实验，给文学批评的理论带来了很大的挑战。这正是因为“文革”刚结束，文学批评理论多是从马克思主义理论观出发，以“真实论”为核心和基础，还没有摆脱“政治决定论”的束缚。而新时期的小说日渐多样，既有传统的现实主义、浪漫主义文学，也有后来出现的“现代派小说”和“先锋实验小说”。这其中包含的“意识流叙事”“荒诞”“变形”等具有现代特征的艺术手法，以及后来的“叙事圈套”“元叙事”等艺术技法，都让现有的文学批评理论话语难以为继。这些先锋性的小说倡导的语言实验着实令批评家们感到耳目一新，但是，以往把文学作为社会现实的反映的批评模式并不能将先锋文学的价值取向、艺术手法解释清楚，于是社会功利批评或者反映论的批评与文学批评渐行渐远。

后来，文学批评经过“主体性”的讨论，将文学的“主体精神”确立为文学批评的核心问题，到了1985年的“方法论热”为批评界对文学本体问题提供了强大的理论支持，中国文学在审美文学的推动下，加快了文学本身规律探索的步伐。这一时期，批评家将文学研究瞄准在作品的结构和语言之上，关注文学本体的存在方式，开启了“形式本体论”的文学研究，将文学的本体论又提高了一个新的层次。西方的各种文学批评方法得以引进，尤其是“俄国形式主义”“符号学”、英美新批评以及叙事学等理论，为新时期文学批评提供了有力的工具，尤其是叙事学在小说批评中非常切合创作实际。

在以前的文学批评中，批评家往往关注作品的社会道德意义，采用的往往是印象式、历史式的批评方法，把小说简单地看成观察生活的镜子或窗户，或者更加注重作品的社会引导意义，忽略作品的形式技巧。20世纪初兴起的俄国形式主义强调艺术

的自律性，认为批评的着眼点应在作品本身。英美新批评也将注意力转向了文学作品的艺术性，但主要关注点主要是诗歌，在小说批评领域起的作用有限。20世纪60年代至80年代，随着经典叙事学的迅速发展，对叙事作品结构规律和叙述技巧的研究占据了日益重要的地位。在这样的背景下，叙事学被引进国内，不少批评家从形式层面切入作品，从这一角度探讨作品的主题意义和审美效果。一方面，提高了欣赏评论小说艺术的水平，另一方面，也为这一时期的小说创作提供了理论上的指导。正因为传统批评集中关注作品的社会道德意义，忽略作品的艺术手法，而从形式技巧方面切入作品也就往往更能得出富有新意的阐释结果。20世纪90年代中后期出现了叙事学研究的热潮，并伴随叙事学本土化的过程，还出现了《中国叙事学》一书。

中国文学界在经历了多年的政治批评之后，经过拨乱反正，摆脱政治决定论的影响，重新重视审美研究，尤其是形式审美研究。无疑有着重大的意义。尤其是叙事学汲取了俄国形式主义、语言学，英美新批评的话语资源，对新时期文学批评有着重要的理论意义。并且，中国“新时期”的小说创作实践也为形式批评提供了批评实践的对象。

二、叙事学的文本价值——以新时期小说作品的故事和人物为中心

“伤痕小说”“反思小说”是新时期伊始文学阵营里的最主要类型。“伤痕小说”主要是暴露十年“文革”的小说，“反思小说”是侧重对新中国成立以来社会历史进行重新审视。20世纪80年代中后期又陆续出现了“现代派小说”“先锋实验小说”。它们与前期的小说类型有迥然相异的思想内容和人物形象，并且，在故事结构上也有着较大的区别。

首先，受俄国形式主义、语言学、新批评、叙事学等理论共同影响，20世纪80年代中后期，形成了形式主义审美为主的文本批评，当分析一个作品的时候，从故事结构出发，这一思路本身就可以说是叙事学最基本的文本价值意义。叙事学的研究对象是叙事虚构作品，因此任何叙事的虚构作品都可以运用这一理论工具进行阐释和批评，正是由于这一理论，20世纪80年代中后期的一些具有“现代”特征的文学体裁才可以被恰当解读，而这之前的甚至古代文学作品也可以用这一理论工具进行重新阐释。

其次，“现代派小说”的“意识流叙事”“荒诞”“变形”等艺术手法和“先锋小